



Bachelorarbeit

„Der Schatten bestimmt das Licht“

**Die Entwicklung und Aktualität der Licht- und
Schattendramaturgie im Film**

Christopher Sälzer

7.Mai 2014

Erstgutachter :Prof. Dr. Detlef Gwosc
Zweitgutachter : Dipl. Kameramann Michael Schaufert

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung in die Lichtführung	4
2.	Die Entstehung und Entwicklung des Filmlichtes	8
2.1	Lichtsetzung durch Sonneneinstrahlung	9
2.2	Der Wandel zum elektrischen Licht	11
3.	Licht und Schatten	15
3.1	Räumlichkeit durch Licht und Schatten	16
3.2	Die Atmosphäre im Raum	16
3.3	Blickführung und Aufteilung des Filmbildes	18
4.	Die Expressionistische Gestaltung der Lichtführung	
4.1	Licht in der Malerei	19
4.2	Licht im Theater	20
4.3	Licht im Film der 20 er Jahre	21
4.4	„The Birth of a Nation“	22
5.	Licht und Schatten Dramaturgie im Expressionismus	27
5.1	Schatten als dramatisierendes Stilmittel	28
5.2	Der Schatten als Verlängerung des Filmbildes	29
5.3	Bedeutung des Schattens im Film	31
5.4	Die Einflüsse des Expressionistischen Films	31
6.	Ausblick in die Neuzeit	33
6.1	„Dogville“	33
7.	Fazit	38
8.	Eigenständigkeitserklärung	41
9.	Literaturverzeichnis	42
10.	Abbildungsverzeichnis	44

Einleitung

Der Schatten bestimmt das Licht

Die Entscheidung und Willen sich diesem Thema für die Bachelorarbeit zu widmen, fiel aufgrund vieler vorangegangener Kurzfilmproduktionen, bei denen mein Bestreben steht's auf der Erschaffung eines Raumes oder einer Stimmung, mit Hilfe von Licht lag und in mir das Interesse weckte mehr und tiefer in den Anfängen der Beleuchter Kunst zu forschen.

Durch die Tätigkeit als Lichtdouble beim Fernsehen und später Junior- Beleuchter beim Film, wurde mir die grundlegenden Lichtcharakteristiken näher gebracht, die maßgeblich für die Stimmungen einer Geschichte stehen.

Durch den eigenen Ergeiz gepackt, erprobte ich steht's die Grenzen, meines Machbaren und Wirkens der filmischen Beleuchtung an privaten Sets. Wichtig war mir vor allem, nicht aufgeben und stets das Optimum herauszuholen, den es gibt kein richtig und kein falsch. Dieser Tatsache zufolge, finde ich es spannend und empfinde es als Herausforderung, mich mit der Lichtführung unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung und Gestaltung, für meine Bachelorarbeit auseinander zu setzen und es zu meinem Projekt zu machen.

Der Kern der Bachelorarbeit liegt in der geschichtlichen Entwicklung von Licht und Schatten im Filmbereich, mit deren Anwendung und Wirkungsweise, mit besonderem Augenmerk auf die Expressionistische Stummfilm Epoche. Ein weiterer Aspekt befasst sich mit dem Schattensymbolismus, als Vorbote des Unheils und Überbringer schlechter Eigenschaften.

Wie jedes Bewegt- Bild auch aus einzelnen Bildern besteht, möchte ich auch einen kleinen Teil der Expressionistischen Malerei mit in die Arbeit einfließen lassen, da diese einen großen Grundstein für die Entwicklung der filmischen Anfänge und des Expressionismus darstellt.

Ziel meiner Studie, soll die Auseinandersetzung mit dem plastisch, malerischen „naturgegebenen“ Stilmitteln sein, und den daraus resultierenden und weiterentwickelten Sichtweisen der künstlichen Welt des Bewegtbildes. Von der Nutzung des Lichts als pures Mittel zum Zweck, bis zu Grundsteinlegung und Etablierung eines durchgehenden Stils, der auch für kommende Genre steht - von den anfänglichen Einschränkungen der künstlerischen Freiheit, bis hin zur Entfaltung der Neuzeit.

„Es werde Licht. Und es ward Licht (...) Ohne Licht ist nichts, die Geschichte des Lichts ist die Geschichte des Lebens, und das menschliche Auge ist die erste Kamera.“

Josef von Sternberg

1 Einführung in die Lichtführung

Der Allgemein hin benutzte Begriff der Lichtführung, beschreibt die Nutzung von sowohl Licht, als auch Schatten, als zentralen Teil bei der filmischen Gestaltung. Licht als solches besitzt auf der filmischen Ebene ein sehr großes Ausdruckspotential, hierbei ist nicht nur die Leuchtrichtung von enormer Relevanz, sondern auch deren Stärke, Tiefe und Brechung für den charakterlichen Ausdruck einer Szene.¹ In der Expressionistischen Stummfilm Ära, wird mit Hilfe starker Lampen ein sehr hartes Seitenlicht in einen Raum gestrahlt, daraus formte sich eine Stielbezeichnung, den so genannten Chiaroscuro. Dieser Effekt beschreibt das Spiel zwischen Hell und Dunkel Partien innerhalb eines Raumes oder Körpers, dessen Übergänge mit Hilfe räumlicher Gegebenheiten modelliert werden. Durch die Nutzung des harten Seitenlichtes, entstehen sehr starke und lange Schatten.²



Abb.: 1 Carravaggio mit Chiaroscuro Effekt

Aufgrund dessen kristallisierten sich, unter dem Aspekt der heutigen Filmanalyse, 3 Beleuchtungsstile heraus die nun im Folgenden näher erklärt werden.

Während der Ära des Expressionistischen Films und Film Noir wurde vermehrt mit dem Low-Key Stil gearbeitet. Dieser Stil zeichnet sich durch große Schattenflächen, starke hell und dunkel verlaufende Konturen und oder Personen

¹ Vgl. DUNKER, Joachim: „Die Chinesische Sonne scheint immer von unten“. TR-Verl.-Union. München 2004, S. 17

² Vgl. KÜHNEL, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse „Die Zeichen des Films“*. Universitätsverlag. Siegen 2005, S.61

innerhalb bestimmter Bereiche aus.³ Auffallend ist das Fehlen der Mitteltöne, dass durch den Einsatz von starken Scheinwerfern erreicht wird und somit ein starkes Kontrastbild geschaffen wird. Dieser Stil war bestimmend für die Ära des Stummfilms und Film Noirs, da es die Dramatik innerhalb einer Szene unterstreicht.



Abb.: 2 Film Noir Verfolgungsjagd

Der heutzutage geprägte Begriff Norm- Key oder auch Normalstil, beschreibt den am häufigsten anzutreffenden Stil am Set. Dieser gilt als sehr natürlich da eine sehr ausgeglichene Verteilung von hellen und dunklen Partien innerhalb des Bildes erzeugt wird.⁴



Abb.: 3 Blood Diamond Portrait

³ Vgl. KAMP, Werner/RÜSEL, Manfred: *Vom Umgang mit Film*. Volk- und Wissen- Verlag Berlin 1994, S.35

⁴ Vgl. KAMP, Werner /RÜSEL, Manfred: a.a.O., S.35

Abschließend folgt der High-Key Stil, der im Gegensatz zum Low- Key das komplette Bild gleichmäßig Ausleuchtet. Hierbei wird der Gebrauch von Schatten komplett vermieden, eine heitere Stimmung entsteht, wobei dieses sehr helle, unnatürlich wirkende Licht auch sehr verfremdend wirken kann, wie im Film ODYSSE IM WELTRAUM (1968). In einer fernen Welt wirkt dort das gleißende grelle Licht als verfremdend und verstörend.⁵



Abb.: 4 Kommandokapsel "Odyssey im Weltraum"

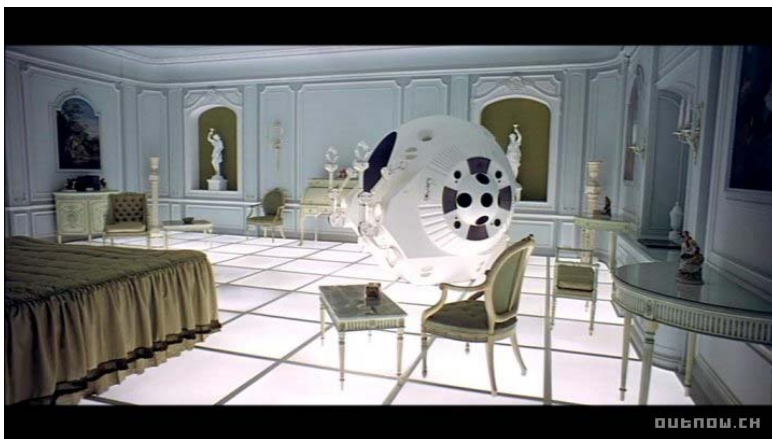


Abb.: 5 Schlafstätte "Odyssey im Weltraum"

Abschließend lässt sich festhalten dass die drei genannten Stile: High,-Low,- und Normalstil nur ausreichend sind für die Beschreibung von Lichtführung, da diese nur die Helligkeit beschreiben. Um Lichtführung genauer zu definieren schuf David Bordwells 4 Kategorien, die die Lichtführung genauer Kategorisierten.

⁵ Vgl. KAMP, Werner/RÜSEL, Manfred: a.a.O., S.35

Er unterschied zwischen Lichtqualität, ob das Licht hart oder weich ist, reflektiert oder direkt und der Lichtführung, das heißt aus welcher Richtung kommt die Lichtquelle. Hierbei war ihm auch die Qualität der Lichtquelle sehr wichtig, welche Einheit und unterschiedlichen Beschaffenheiten die Lampen haben. Zu guter letzt unterschied er noch zwischen der Farbe des Lichtes, ob Kunst oder Tageslicht oder Effekt- Folien, die das austretende Licht einfärben.⁶

⁶ KHOULOKI, Rayd: *Der filmische Raum- Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Bertz und Fischer. Berlin 2007, S.44

2 Die Entstehung und Entwicklung des Filmlichts

Das folgende Kapitel behandelt die Entstehung und Entwicklung des Filmlichtes. Von der Nutzung des natürlichen Lichtes, bis hin zu der elektrischen Nutzung von Scheinwerfern.

Während der Anfänge achteten viele Filmemacher auf den Stand der Sonne. Sie sollte stets die Filmkulisse gleichmäßig beleuchten; die Schauspieler wurden direkt zur Sonne positioniert. Dieser Umstand ist auch dem damaligen noch sehr unempfindlichen Negativ Material geschuldet, welches sehr viel Licht benötigte. Somit lässt sich festhalten dass es zunächst nur auf die Lichtrichtung ankam, nicht jedoch auf den Charakter, oder Qualität des Lichtes. Dies änderte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, da unterschiedliche Möglichkeiten entdeckt wurden, Licht überhaupt erst zu formen und zu bewegen. Hierbei spielen der Einsatz und die Verwendung von elektrischem Licht eine Entscheidende Rolle.⁷

Das Arbeiten und Experimentieren mit Licht wurde kontinuierlich vorangetrieben, wobei sich zunächst kein einheitlicher Weg abzeichnete.“ Angesporn durch den Ehrgeiz vieler Filmpioniere, entwickelte sich das Experiment des Films, zu einer Art Standard und legte den Grundstein der gestalterischen praktischen Ausführung“. ⁸ Dem zugrunde liegend beschreiben Wolfgang Samlowski und Hans J. Wulff eine Reihe von Bedingungen, mit denen man die historische Entwicklung Katalogisieren kann:

- Die Verfügbarkeit von technischen Know- How und Gerätschaften⁹
- Der Wirtschaftliche Nutzen
- Die Vorraussetzungen (äußerliche Umstände)
- Die Auswirkungen auf politischer-, medialer- und ästhetischer Ebene

⁷ Vgl. SAMLOWSKI, Wolfgang/WULFF, Hans J.: *Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts*. Universitätsverlag. Weimar 2002,S.169

⁸ SAMLOWSKI, Wolfgang/WULFF, Hans J. : a.a.O.,S.168

⁹ Vgl. SAMLOWSKI, Wolfgang/WULFF, Hans J. : a.a.O.,S.170

2.1 Licht durch Sonneneinstrahlung

Der Begriff der Lichtsetzung oder Nutzung des Lichtes, findet seinen Ursprung nicht jedoch im filmischen Bereich, sondern dem zugrunde liegen viele vorangegangene Künste, wie die der Fotografie, des Theaters und des zentralen Aspektes, der Malerei. Vor allem in der Malerei wurde schon früh begonnen sich mit Licht als künstlerischen Aspekt auseinander zu setzen und in die Werke einzubinden. Davon ließen sich die jungen Filmpioniere beeinflussen und formten dem zugrunde liegend ihre eigene autonome Technik.

Die grundlegenden Arten der Beleuchtung von Bühnen und Theaterstücken, waren den jungen Filmern durchaus geläufig, dennoch nutzte man zunächst nur die Sonne als Hauptlichtquelle. Die räumliche Totale Kameraeinstellung steht im Vordergrund der Aufmerksamkeit, hierbei ist es wichtig das Set gleichmäßig zu beleuchten, um auch Filmmaterial bedingt, jedes Detail erkennbar zu machen.¹⁰

Diese Tageslicht Gebundenheit hatte enorme Auswirkungen auf die Produktionsweise und Orte, mit denen die Produzenten zu kalkulieren hatten. Gesucht wurde nach geographisch wertvollen Orten, die meist wenige Wetterumschwünge verzeichneten und viel Sonnenlicht boten. Aufgrund dessen siedelte Barry Salt zufolge, die amerikanische Filmindustrie von der Ostküste an die Westküste nach Kalifornien.¹¹ Aufgrund des guten Wetters und des langen Sonnenstandes konnten die Italiener länger drehen und auf den eigenen Vorteil bedacht, siedelten die Deutschen die Produktionsfirma Bioscop in das sonnenreiche Babelsberg um.

Um die günstigeren Produktionsbedingungen weiter zu stärken, legten man nun sein Augenmerk auf die Errichtung von Glasateliers, denn damit würde man immer unter dem günstigen „Sonnen“ Licht stehen.¹²

Mit Hilfe des Glasateliers ließ sich das einfallende Licht gezielt auf die Kulissen und Schauspieler ausrichten, was unter Anderem auch die Nutzung von Spiegeln

¹⁰ SAMLOWSKI, Wolfgang/WULFF, Hans J. : a.a.O.,S.171

¹¹ Vgl.SALT, Barry:*Film Style and technology: history and analysis*. Starword Verlag. London 1983 S.90

¹² SEEBER, Guido: *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten*. Fakultätische Ausg. Der 1927 erschienen Erstauflage. Frankfurt 1979,S. 59

zur Umlenkung des Sonnenlichtes mit sich brachte.¹³ Um den Charakter und Härte des Sonnenlichtes zu beeinflussen wurde unter anderem 1899 durch Georges Méliès feine Baumwolltücher über den Kulissen und Glasdächern aufgespannt. Dies wandelte das auftreffende Sonnenlicht in ein weiches, abgeschwächtes, diffuses Licht.¹⁴



Bundesarchiv, Bild 183-H25797
Foto: v. Ang, 1920

Abb.: 6 Glasatelier

In dieser ersten Phase der Lichtsetzung, war die Zielsetzung das Filmbild komplett ausgewogen auszuleuchten und Charaktere ordentlich zu präsentieren. Der künstlerische Aspekt und die Filmtechnik blieb zunächst im Hintergrund, da die technische Welt des Glashauses als wichtiger eingeschätzt wurden.¹⁵ Trotz der Beeinflussung des Sonnenstandes durch Spiegel und Tücher kann man die gemachten Bilder eher als flach bezeichnen, das heißt das Bild hatte kaum Oberflächenstrukturen, zudem blieb ein räumlicher Eindruck aus. Deshalb kann man hierbei noch von keinem ausgereiften Beleuchtungsstil sprechen.¹⁶

¹³ SAMLOWSKI, Wolfgang/ WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 172

¹⁴ Vgl. BORDWELL, David/Staiger, Janet: *The Classical Hollywood cinema*. New York 1985, S.274

¹⁵ ZGLINICKI, Friedrich.: *Der Weg des Filmes*. Rembrandt- Verlag. Berlin 1956, S.364

¹⁶ SAMLOWSKI, Wolfgang/ WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 177

2.2 Der Wandel zum elektrischen Licht

Während des Jahrhundertwechsels kam es zu vielen technischen Neuerungen, von denen auch die Filmbranche profitierte. Innerhalb des Beleuchtungswesens wurden Quecksilber-Dampflampen entwickelt. Diese Lampen erinnerten stark an das Licht der Sonne und wurden aufgrund ihrer weicheren und gleichmäßigeren Eigenschaften, die Sonne unterstützend, als Frontalbeleuchtung etabliert.¹⁷

Durch die Einführung und freie Gestaltung des Lichtes, wurden die Glaseteliers allmählich überflüssig, da sich aufgrund der neuen Lampen, Licht viel genauer kontrollieren ließ. Es entstanden so genannte Kunstlichtateliers.¹⁸ Innerhalb dieses Umbruchs kamen neue Lampentypen auf den Markt, wie zum Beispiel die Spotleuchte, welche zunächst für das Militär Verwendung fand. Im filmischen Bereich wurde die Spotleuchte aufgrund ihrer Lichtstärke sehr gerne bei Nachtaufnahmen, zur Erweiterung des Mondlichtes genutzt. Während des Tages fand sie Verwendung als hinteres Fülllicht.

Ein weiterer Meilenstein, stellt die Entwicklung des Diffusormaterials dar, welches vor den Scheinwerfer befestigt, sowohl vor austretender UV-Strahlung schützte, als auch den Effekt hatte den harten Schattenverlauf des Lichtes zu verweichlichen.¹⁹ Die Nutzung von elektrischem Licht ermöglichte es nun die gestalterischen Möglichkeiten auszuschöpfen und zu ergründen. Bei einer Szene die einen Wechsel von Lichtstimmungen inne hatte fand der 1909 verwendete Stopptrick Verwendung, bei dem der Lichtcharakter der Szene, bei ausgestellter Kamera stattfand.²⁰

Aufgrund der Verwendung von stärkeren Lampeneinheiten, kam es zu Abstufungen innerhalb der Lampenstärken, was zu einem kontrastreichen Gesamtbild führte, wobei das ganze bei einem Silhouetten-Shot auf die Spitze getrieben wurde. Dabei wurden zum Beispiel helle Hintergründe mit sehr dunklen Vordergründen gemischt- eine Art Scherenschnitt entstand.

¹⁷ Vgl. BORDWELL, David/ Staiger, Janet: *a.a.O.*, S.275

¹⁸ BALÀZS, Béla: *Schriften zum Film*. Carl Hanser Verlag. München 1982, S.99

¹⁹ SAMLOWSKI, Wolfgang/ WULFF, Hans J.: *a.a.O.*, S. 174

²⁰ Vgl. SALT/ Barry: *a.a.O.*, S.92

Die Filmemacher kamen weg von der Frontalbeleuchtung und etablierten natürliche Lichtquellen, die Sie mit Hilfe ihrer Scheinwerfer verstärkten. Diese Aspekte berücksichtigend entwickelten sich 3 zukunftsweisende Beleuchtungsstile:²¹

- Eine Personen bezogene 2 Punkt Ausleuchtung
- Erste Anfänge des Low-Key-Stils
- Erste Verwendung von Schatten als dramaturgisches Stilmittel

Einer der ersten Mitentwickler dieser Stile von 1914 war der Regisseur David Wark Griffith, der die natürliche Lichtstimmung und Gestaltung, vor die der künstlichen stellte.²² Hierbei etablierte er den Begriff „*Figure Lightning*“. Was die Lichtgestalterische Trennung von Schauspielern und Bauten bedeutet, die nun unabhängig voneinander beleuchtet werden sollten. Dieser neue Stil fand erstmals Verwendung in dem 1910 erschienen Film *THREATS OF DESTINY* von David W. Griffith. Hierbei sollte die Schönheit der Schauspieler vor dem des Gesamtfilmes gestellt werden, als eine Art Hommage an die Schönheit.²³

In den 1914 er Jahren, während der Erste Weltkrieg über Europa wütete, suchten sich die Filmschaffenden ihre Gestalterische Inspiration aus der Malerei. Hierbei Entstanden Begriffe wie Rembrandt- und Chiaroscuro Stil. Rembrandt und Chiaroscuro waren zwei Maler aus dem 17. Jahrhundert, die die Gestaltung mit Hilfe von Licht schon früh für ihre Werke nutzten und diesem übersinnliche Kräfte zuwiesen.

²¹ SAMLOWSKI, Wolfgang/ WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 179

²² Ebda.

²³ Vgl. SAMLOWSKI, Wolfgang/ WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 180



Abb.: 7 Selbstportrait Rembrandt

Ausgehend von diesen Malern zogen religiöse und Kunstgeschichtliche Einflüsse in den Film ein²⁴. Bezeichnend hierfür ist die übersetzte Aussage des Kameramanns Clarence Brown.

„Wann immer wir ein spannendes Gemälde, mit einem künstlerischen Lichteinfall sahen, kopierten wir es (...) Wir hatten in jedem Film eine große Sammlung von Gemälden“.²⁵

Die bis dahin etablierte Zweipunktausleuchtung mit Fülllicht und Aufhellung, wich der Dreipunktausleuchtung die mit der zusätzlichen Kante und Spitze, mehr räumliche Plastizität schuf. Aufgrund der verbesserten Dreipunktausleuchtung ließen sich die Schauspieler leichter vom Hintergrund trennen- der Film bekam mehr Tiefe und somit etwas Dreidimensionales.²⁶ Die reine Frontal und Quellenbeleuchtung, die nur zur Aufhellung genutzt wurde, hatte ausgedient. Die Lichtsetzung wurde nun als entscheidender Stimmungsträger einer Geschichte gehandelt und wurde den Bildern von Tot, Glück, Liebe und Freude gleichgesetzt.²⁷

²⁴ SAMLOWSKI, Wolfgang/ WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 182

²⁵ BAXTER, Peter: *On the history and ideology of film lightning*. In: Screen 16/3/1975, S. 105

²⁶ Vgl. SALT, Barry: a.a.O., S.141

²⁷ SAMLOWSKI, Wolfgang/ WULFF, Hans J.: a.a.O., S. 183

Zum Ende der 1920er Jahre war die Entwicklung der drei Hauptbeleuchtungsstile High- Key- Stil, Normal-Stil und Low- Key- Stil weitestgehend abgeschlossen.

Durch die Monopolisierung der großen Studios, in den vereinigten Staaten wurden ab den 1930er Jahren diese Stile standardisiert und eine allgemeingültige Beleuchtungsästhetik somit beschlossen, wobei dies schon in Deutschland um die 1920er der Fall gewesen ist.

3. Licht und Schatten

Die anfängliche Lichtgestaltung galt zunächst als unumgängliche Voraussetzung für die Aufnahme eines Filmes. Die klassische Lichtgestaltung hatte keine dramaturgische Grundlage für die zu erzählenden Stoffe. Diese Sichtweise entwickelte sich weiter und der Einsatz von Licht wurde unersetzlich in der Arbeit am Set. James Monaco bezeichnet die Beleuchtung sogar als das wichtigste Stilmittel des Filmemachers, um die Charaktere, Bauten, Leben und Farbe zu geben. Die Deutschen Expressionisten nutzten den Chiaroscuro um „der Form eine Stärkere Gewichtung zu geben, als es der Realität entspräche“.²⁸

Dunker Joachim zufolge, ist die Lichtsetzung ein kleines Glied in der Kette von Faktoren die eine Szene zu dem machen was es ist. Einzig für die Glaubwürdigkeit innerhalb der Szene stehe das Licht allein.²⁹

Arnheim Rudolf hingegen beschreibt mehrere Punkte an denen er das Licht auf künstlerische Ebene definiert.

- Das räumliche Verhältnis von Licht und dessen Tiefeneffekt
- Die allgemein Stimmung der Charaktere in Verbund mit der Szene
- Die Wahl der Kameraführung, des Ausschnittes
- Die Verteilung von Hell und dunkel Partien innerhalb eines Bildes³⁰

²⁸ MONACO, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Rowohlt Verlag. Reinbek 1998, S. 198

²⁹ Vgl. DUNKER, Joachim: a.a.O., S.22

³⁰ Vgl. Arnheim, Rudolf:a.a.O., S.118

3.1 Räumlichkeit durch Licht und Schatten

Rudolf Arnheim beschreibt dass die Wirkung eines Räumlichkeitsgefühls bei Objekten mit Hilfe des Eigenschattens gegeben ist, da sich aufgrund der baulichen Form ein natürlicher Schattenverlauf bildet. Einzig der Körper als solches, muss Lichttechnisch angehoben, das heißt vom Hintergrund herausgestellt werden. Dieses herausstellen kann man genauso verdunkeln, was dann unplastisch beleuchten genannt wird.³¹

Mit Hilfe eines Kantigen Seitenlichtes lassen sich so auch Feinheiten an einem Charakter herausarbeiten. Hierbei treten die natürlichen Gesichtszüge zum Vorschein, das Gesicht „lebt“. Diese harte Art zu Leuchten wird überwiegend bei Männlichen Charakteren eingesetzt, wohingegen weiblichen Protagonisten eher weich und gleichmäßig gelehuchtet werden.

Somit lässt sich festhalten, dass der Einsatz von Licht auch einen Charakter unterstützende Wirkung aufweist. Laut Fred Slip wird die Tiefenwirkung eines Raumes durch den hellsten Punkt im Hintergrund eines Raumes definiert. Dieser Punkt erhält die meiste Aufmerksamkeit und ist Blick führend. Mit der Freistellung des Protagonisten wird so ein homogenes Vordergrund/Hintergrundbild geschaffen, was mit Hilfe der Linienführung und Plastizität einen Dreidimensionalen Raum bildet.³²

3.2 Atmosphäre im Raum

Die Atmosphäre einer Szene wird durch hell und dunkel Partien bestimmt. Die helle Seite wird als die schöne, positive und Göttliche wahrgenommen, wohingegen die dunkle Seite sehr negativ, geheimnisvoll oder mystischem Aspekten zugeordnet wird.³³

³¹ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S. 119

³² Ebda.

³³ Vgl. ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S.120



Abb.: 8 Portrait Morgan Freeman als Gott

Stark Kontrastreich gezeichnete Szenen bekommen etwas sehr eigendynamisches und aufreibendes. Dagegen stehen gleichmäßig gezeichnete, kontrastärmere Bilder die als gelassen und ruhiger wahrgenommen werden.³⁴



Abb.: 9 Tasch and Taisen Silhouette

³⁴ Vgl. ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S.120

3.3 Blickführung und Aufteilung des Filmbildes

Rudolf Arnheim misst dem Licht eine elementare Stellung zur Strukturierung einer Szene bei, da sich mit dessen Hilfe Personen oder Gegenstände freistellen lassen und somit eine Gewichtung des handelnden Objektes hervor tritt.“ Die Lichtführung in dem vom Bildrahmen umgrenzenden Ausschnitt schafft eine zweite Realität, die den Kern des Wesentlichen trifft“.³⁵

Durch die Verwendung von Licht innerhalb eines Bildes definiert man eine Hauptlichtquelle, diese Quelle wird als die natürliche Lichtquelle empfunden und beschreibt die Lichtrichtung und den Charakter. Da von ihr die Grundhelligkeit definiert wird, steht sie für die Quelle des Gesamtlichtbildes.

Hierbei ist ein homogener Wechsel von hell und dunkel Partien wichtig zur Aufteilung, Definierung und Tiefe des Raumes, die eine Symbiose mit der Linienführung eingehen.³⁶

Arnheim spricht sich für eine Handlungsunterstützende Beleuchtung aus:“ Da sich mit ihr die Schauspieler in das große ganze integrieren und als Teil der großen Welt darstellen konnten“.³⁷

„Die Lichtführung beschreibt einen Leitfaden, die dem Betrachter eine Atmosphäre verleiht (...) die erst aufgrund der gespielten Handlung im Unterbewusstsein wahrgenommen wird“³⁸

Somit ist die Lichtführung ein elementarer Teil einer Bildkomposition. Licht und Schatten definieren nicht nur die räumlichen Gegebenheiten, sondern sind auch Mittel zur Konzentrierung auf das Filmbild. Sie stehen für den Charakter des Bildes und der Hervorhebung einzelner Elemente.

„Das Licht beeinflusst unsere Wahrnehmung - es ermöglicht uns weit mehr zu sehen, als zu tasten oder zu riechen.“³⁹

³⁵ ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S.121

³⁶ Vgl. ARNHEIM, Rudolf: a.a.O., S.122

³⁷ Ebda.

³⁸ KHOULOKI, Rayd: a.a.O., S. 46- S. 47

³⁹ GANS, Thomas: *Filmlicht.Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. Shaker Verlag.Achen 1999, S.16

4. Die Expressionistische Gestaltung der Lichtführung

4.1 Licht in der Malerei

Der Gebrauch und die Nutzung von Licht als künstlerisches Ausdrucksmittel, ist nicht erst seit dem Beginn des Filmes oder der Bühnenstücke bekannt, sondern hat seine Wurzeln viel tiefer in der Malerei und Bildhauerkunst. Licht und Schatten spielten eine große Rolle um Körper mit Hilfe von Schattierungen Volumen zu verleihen, dem Raum eine Größe und Tiefe zu geben und diente als Ausdrucksmittel der geistig körperlichen Befindlichkeit.

In seinem „Buch der Malerei“ beschreibt Leonardo da Vinci die Wirkungs- und Funktionsweise verschiedener Lichtarten und Formen und teilt diesen verschiedene Aufgaben zu.⁴⁰ Durch seine Beobachtung und Definition des Lichtes, als Teil eines Bildes, beschreibt er eine so genannte Licht-Schatten-Malerei, die Chiaroscuro genannt wird. Dieser Stil zeichnet sich durch einen hohen Kontrastumfang zwischen hellen und dunklen Partien aus.

Michelangelo da Caravaggio etablierte in seinen Bildern ein tiefes weit reichendes Licht, welches die Formen und Objekte aus der vorherrschenden Stimmung heraus löste und ihnen einen mystischen und herausstehenden Aspekt verlieh.⁴¹



Abb.: 10 Caravaggio „St Jerome“

⁴⁰ Vgl. SCHÖNE, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*. Gebrüder Mann, Berlin 1994, S.109

⁴¹ Vgl. PRATER, Andreas: *Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, S. 136

4.2 Licht im Theater

Die Beleuchtung als solche fand schon in den frühen Anfängen der Schatten- und Bühnenstücke ihre Verwendung, galt aber als Mittel Schauspieler sichtbar zu machen und das reine Spiel zum Vorschein zu bringen. Lotte H. Eisner definiert vor allem die Zeit des 1. Weltkrieges, als einen wichtigen Wandel in Bezug auf das Menschliche Weltbild und sieht hierin den Grundstein der Hell- dunkel Ausleuchtung- „dem Spiel mit den Schatten“. ⁴²

Dies wurde unter Anderem durch die Lichtexperimente von Max Reinhardts hervorgerufen, der aufgrund mangels an Geldern und Ressourcen, das Theaterbild auf eine Licht – und Schatten Dramaturgie aufbaute. Ähnlich wie Carravagio nutzte er eine Tiefstehende Lichtquelle um einzelne Personen freizustellen und zu gewichten. Hierbei nutzte der vor allem den „natürlichen“ Lichtabfall um Tiefe und geheimnisvolles in seinen Theaterbildern zu schaffen. ⁴³



Abb.: 11 Die Zauberflöte Max Reinhardts

Die 20 er Jahre waren geprägt durch das Spiel des Theaters, welchem sich die Filmbranche wohlwollend zu nutzen machte. Viele Theaterregisseure machten sich das Medium Film zu eigenen, Regisseure wie Ernst Lubitsch oder Paul Leni.

⁴² EISNER, Lotte. :*Die Dämonische Leinwand*. Fischer-Taschenbuch Verlag.Frankfurt am Main 1980, S. 48

⁴³ EISNER, Lotte: a.a.O., S. 48

Durch die Vermischung und Verflechtung der Genres, griffen auch viele Kameraleute auf die expressionistische Lichtführung des hell- dunkel zurück, um ihre Filme spannender und mysteriöser wirken zu lassen.⁴⁴ Somit lässt sich sagen, dass das Theater, vor allem in Deutschland einen großen Einfluss auf die Lichtgestaltung der nachfolgenden expressionistischen Filme hatte.⁴⁵

4.3 Licht im Film der 20er Jahre

Der Stil des Expressionismus formte sich als ein Stilmittel, aus einer seelischen und existenziell bedrohlichen Notlage heraus. Durch die Leiden des 1. Weltkrieges, die zügig voranschreitende Industrialisierung und Verstädterung kam es zu einer inneren Zerrissenheit der Bevölkerung, die sich der Expressionismus durch das Zeigen des seelischen Zustandes zu nutzen machte. In den Anfängen der 1920er Jahre nutzten die expressionistischen Stummfilm Regisseure diesen Stil um die vergangenen Geschehnisse aufzugreifen, reflektieren und zu verarbeiten, hierfür nutzten sie vor allem die pointierte und Kontrastreiche Hell-Dunkel Lichtführung, die im kommenden Low- Key Stil genannt wird.⁴⁶

Das Licht nahm nun eine Erzählerische Stellung ein und unterschied scharf in der Verteilung zwischen Gut und Böse wie zum Beispiel in den Filmen *DIE STRASSE* von 1920 oder *GENUINE* von 1923.⁴⁷

Somit wurde das Licht als primäres visuelles, allgegenwärtiges Stilmittel definiert. Ein weiteres Stilmittel, das sich der Stummfilm Expressionismus zu nutzen machte war das so genannte „Nachtmotiv“. Dieses übernahm die Funktion des inneren seelischen Konfliktes des Menschen, zeigte ihn in verruchten Situationen; in ihr wurden Verbrechen begangen, sich dem Glückspiel und rauschenden Festen gewidmet oder sexuelle Liebschaften vollzogen, wie die Filme *NOSFERATU* oder *DAS KABINET DES DR KALLIGARI* zeigen.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. TOEPLITZ, Jerzy: *Geschichte des Films. 1895-1927*. Henschel Verlag, Berlin, 1987. S. 223

⁴⁵ EISNER, Lotte: a.a.O., S. 48

⁴⁶ EISNER, Lotte: a.a.O., S. 51

⁴⁷ Vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: *Die lange Nacht der Schatten- Film noir und Filmexil*. Bertz und Fischer. Berlin 2005, S. 135

⁴⁸ Ebda.

4.4 „The Birth of a Nation“

Während des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges, stehen sich zwei, eigentlich befreundete Familien, als Feinde gegenüber- die Stonemans aus dem gutbürgerlichen Norden und die Camerons aus dem wirtschaftlich- Ländlichen Süden.

Nach Kriegsende, scharrt sich eine Gruppe Afroamerikaner zusammen und bilden eine Partei, mit der Sie an den Abgeordnetenwahlen teilnehmen und Diese für sich entscheiden können. Die Stonemans setzen sich für die belange der schwarzen Bewegung ein, wohingegen die Camerons den Ku-Klux-Klan aufbauen.

THE BIRTH OF A NATION 1915 von David Wark Griffith, gilt als einer der erfolgreichsten Stummfilme seiner Zeit. Der enorme Erfolg des Filmes ist wohl dem brisanten und umstrittenen rassistischen Inhalt und der bis dato unbekannten Art Filme zu erzählen zurückzuführen. Im Folgenden wird dieser näher Erläutert, hierbei nehme ich Bezug auf den Regisseur Richard Blank.

Der Film stellt eine Art Wendepunkt der Filmgeschichte dar, da bis dahin alle gängigen Konventionen außer Acht gelassen und neue Maßstäbe gesetzt wurden. Hierbei lassen sich erste Ansätze des modernen Filmemachens nachweisen. Sowohl bei der Kameraarbeit, mit vorsichtigen Bewegungen nach links und rechts, als auch im Schnitt, der mehrere parallel Handlungen ineinander schneidet. Zwei Mädchen umarmen sich ängstlich im Garten vor dem Haus in einer Halbnahen Einstellung, dem gegenüber werden Männer in einer Totalen im Inneren des Hauses gezeigt während Sie „Auf Leben und Tod“ miteinander kämpfen.⁴⁹

Bezeichnend für diesen Film ist auch die Dekoration und das Umfeld, welches nicht, wie bei vielen Vorgängern aufgemalt wurde, sondern, tatsächliche Bauten und Schauplätze entspricht.

⁴⁹ BLANK, Richard: *Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Lichts.* Alexander Verlag Berlin 2009, S. 34

David Wark Griffith etabliert in seinem Film Symbole mit Hilfe personifizierter Bilder; eine brennende Tür wird recht lange, während der Bürgerkriegskämpfe Bild füllend gezeigt, ehe dann Soldaten durch das Bild laufen. Hierbei lässt sich vermuten dass die brennende Tür als Teil der Dekoration für die Zerstörung und Unruhen des Krieges steht.⁵⁰

Lichttechnisch weist THE BIRTH OF A NATION einige spannende Aspekte auf, die so vorher noch nicht etabliert wurden. Der Film „lebt“ von einer konsequent durchgezogenen Hell- Dunkel Dynamik, wobei die Tiefe der Räume steht s nur angedeutet, dafür die Personen hervorgehoben werden. Das so genannte „Backlight“, Personen werden mittels Licht vom Hintergrund getrennt, wurde etabliert.

Schon gleich nach Beginn des Filmes, wird das Hell- Dunkel Konzept thematisiert und nimmt auch erstmals einen aktiven Bezug auf den Sub-Plot des Filmes, dem Kampf zwischen Gut und Böse, Schwarz und Weiss.



Abb.:12 Im Schützengraben

Eine Totale in einem Wohnraum mit zwei Wendeltreppen auf jeder Seite wird gezeigt, von der Eine in helles Licht getaucht ist und die Andere ins dunkle hin „absäuft“. Im weiteren Verlauf des Filmes, während die Stimmung aufgeheitert ist

⁵⁰ Ebda.

werden eben Diese, gleichmäßig beleuchtet dargestellt. Hierbei sei der Einsatz des Dekor Malers aufgezeigt, der die Schattenverläufe aufmalt und somit für einen plastischen und räumlichen Eindruck sorgt. Dies ist dem noch mangelhaften Einsatz von elektrischen Lampen zuzuschreiben, die erst ab 1915 ihren Einzug in den Film starten.⁵¹ Der Einsatz von Schattierungen findet den kompletten Film über Verwendung, somit werden auch komplette Wände, Hell und Dunkel gestrichen.

Auffallend in Symbiose mit dem Licht und dem Dekor ist die Wahl der Kostüme, die steht s Komplementär zum Hintergrund sich entweder Hell- und oder Dunkel abheben und somit freistellen. Somit lassen sich wichtige Entscheidungsträger aus der Menge herausstellen, was bei der Anzahl der Menschen nicht immer leicht erscheint. Durch den Einsatz diesen Hell- Konzeptes bekommt der Film etwas plastisches und sehr räumliches und funktioniert so auch auf einer 3- Dimensionalen Tiefen Ebene.

Die Tiefenwirkung der Innenräume, die überwiegend abgedunkelt sind, wird mit Hilfe von freigestellten Türen, Fenstern, oder Schränken herausgearbeitet, so dass Sie mit den im Vordergrund herausgestellten Personen, ein homogenes Gesamtbild bilden.⁵² Hierbei sei vorweg genommen, dass es noch keine Definition einer natürlichen Lichtquelle gibt und somit die Lichtrichtung nach eigenem ermessen gestaltet wurde. Das Ende des Krieges wird so dargestellt, dass nur noch die Gesichter und Hände der Trauernden erhellt werden.

Die Verwendung des Schattens findet hier nur vereinzelt, dafür aber pointiert seine Anwendung, wobei eine Szene herausgestellt werden sollte. Einer der wichtigen Männer, die zur Befreiung der Afroamerikaner beitragen, steht den Abend vor dem Kampf nachdenklich vor einer Tür mit Fensterkreuz. Er überdenkt seine Strategie und wägt das für und wieder des Kampfes ab. Ein Lichtstrahl fällt durch das Fensterkreuz auf ihn und wirft einen langen Schatten des Mannes auf das Glas auf dem Tisch. Das Bild des fast erstarrten Mannes bleibt lange da und wieder lässt sich vermuten, dass es sich hierbei wieder um ein Symbol des Krieges handelt- der Krieg der seine Schatten voraus wirft.⁵³ Zu den

⁵¹ BLANK, Richard: a.a.O. , S. 34

⁵² BLANK, Richard: a.a.O. , S. 36

⁵³ Ebda

herausragenden Lichtgestalterischen Mitteln, seien auch die Außenaufnahmen genannt, die das Konzept des Hell- Dunkel fortführen.



Abb.: 13 Aufmarsch der Truppen

Griffith nutzt für kleinere Totalen, wie die dem Aufmarsch der Truppen, das Publikum, welches dunkelgekleidet sich gegen den weißen Nebel im Hintergrund abhebt und somit für den Kontrast sorgt. Die Uniformierten, stechen lediglich durch ein paar dunklere gekleideter Soldaten hervor, hierbei liegt das Augenmerk auf der Bevölkerung. Über jeder Außenaufnahme liegt ein weißer Nebel, der auch oft Teile des Bildes verdeckt und im richtigen Moment wieder frei gibt. Er dient als eine Art Aufhellung, wofür es noch keine elektrischen Lampen gab.

So auch die Nachtaufnahmen, welche durch vereinzelte Feuer und weissen Rauch definiert werden. Die Tiefenwirkung entsteht hierbei durch Fenster, die im Hintergrund durch den Nebel hindurch scheinen.⁵⁴

Das wichtigste und vorherrschende Element der Außen- und auch Innenaufnahmen stellt ein schwarzer „Kasch“ dar, der gefertigt aus einem Stück Stoff oder schwarzem Blech, vor die Optik gehalten, Teile des Bildes verdeckt einen Verlauf erzielte, oder das Bild konzentrierte, in dem es Personen isoliert.⁵⁵

Während der Sichtung des Filmes, stellt man fest, dass dieser Kasch ein Hauptbestandteil des Filmes darstellt und jede Einstellung optimiert. Bei geschwenkten Einstellungen bekommt man das Gefühl, dass sich der Kasch mit der Menge, dem Bild mitbewege, was bedeutet, dass der Kasch vor der Kamera,

⁵⁴ BLANK, Richard: a.a.O. , S. 37

⁵⁵ Ebda

synchron mit geschoben werden musste- eine wahres Zusammenspiel von Kamera, Schauspieler, weisser Rauch und eben jenem Kasch.

Das Ende der Kampfsszenen und des Krieges wird sehr dunkel gehalten, die kämpfende Menge abgekascht, nur die brennenden Häuser, werden mit Hilfe des weissen Rauchs hervorgehoben.

Es lässt sich festhalten, dass DAVID WARK GRIFFITH mit seinem Film THE BIRTH OF A NATION eine neue Art des Erzählens von Filmen etabliert und trotz des mangels elektrischer Lampen ein starken Kontrastreichen Film erzählt, der zudem mit seiner parallel Montage und moderneren Schnitts, sich ein Denkmal in den Filmgeschichtsbüchern gesetzt und wegweisend für kommende Generationen von Filmemachern ist.

5. Licht und Schatten Dramaturgie im Expressionismus

Der nun konsequent genutzte Stil des deutschen Expressionismus war der Low-Key Stil, der sich durch einen hohen Kontrastumfang, wenige graue Mitteltöne und vielen Schatten und Silhouetten auszeichnete. Dieser Stil stellte die Voraussetzung an elektrisches Licht und läutete den Wechsel vom Glasatelier zum reinen Kunstlichtatelier ein.⁵⁶

Durch das nun aufkommende Verlangen nach einer bedachten Lichtführung, entstand der Begriff der „Ausleuchtung der mise- en- scene, was soviel wie die kalkulierte und geplante Anordnung der Szene beschreibt, in Bezug auf Lichtführung, Kameraposition, Schauspieler, Kostüm und Bauten- durch dieses Zusammenspiel entstand ein homogenes Gesamtbild.⁵⁷

Der filmische Raum wurde somit nicht nur belebt, sondern zeigte auch durch seine pointierte Licht und Schatten Ausleuchtung, den inneren seelischen Zustand und Gefühlswelt der handelnden Charaktere.

Rudolf Kurtz beschreibt die Expressionistische Lichtführung als „einen subjektiven Eingriff der abgestuftesten Art“. Mit Hilfe des Lichts lassen sich bestehende Körper in ihrer Wirkungsweise im Raum steigern, bestehende Grenzen überwinden oder scharf unterscheiden.⁵⁸

Durch diese sehr plastische Art der Lichtgestaltung bekommt die architektonische Linienführung etwas Lebendiges und gleichzeitig geheimnisvolles dass „das Spiel der Figuren unterstreicht, sich an ihnen aufreißt oder Akzente setzt“⁵⁹

⁵⁶ Vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 134

⁵⁷ STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 135

⁵⁸ KURTZ, Rudolf: *Expressionismus und Film*. Verlag Hans Rohr . Zürich 1965, S. 59

⁵⁹ Ebda.

5.1 Der Schatten als dramatisierendes Stilmittel

Der Schatten ist zu einem filmischen Bestandteil geworden, der beim Betrachter ein unheimliches, bedrohliches oder mysteriöses Gefühl hervorruft. Hierbei sind für die unterschiedlichen Wirkungsweisen, die Art und Form des Schattens, die Länge, der Einfall und die Dichte von Bedeutung.⁶⁰

Durch den Einsatz des Schattens, gibt man den Geschichten einen Dramatischen Aspekt. Dieser Aspekt wurde vor allem durch Schatten, die durch unterlicht entstehen verstärkt- wie aufgestellte Mantelkragen, tiefe Augenhöhlen, hohe Stirn, oder Silhouetten. Enge Gassen in denen Verfolgungsjagden stattfinden, werden durch vereinzelte Laternen beleuchtet, wobei die eigentliche Verfolgungsjagd nur mit Hilfe der Schlagschatten der Laternen erzählt wird, was in DER DRITTE MANN von Carol Reeds eindrucksvoll in Szene gesetzt wird.



Abb.: 14 „Der Dritte Mann“ Flucht durch die Strassen

⁶⁰ Vgl. MEHNERT, Hilmer: *Das Bild in Film und Fernsehen*. Fotokinoverlag, Leipzig 1986, S. 152



Abb.: 15 „Nosferatu“ Vorbote des Grauens

Eines der bekanntesten Schattenmotive in denen der Schatten als tragendes dramatisches Element eine wichtige Rolle spielt, ist in dem Film NOSFERATU von Friedrich Wilhelm Murnau, wo der Schatten des Grafen stets als Vorbote des drohenden Unheils steht.⁶¹

5.2 Der Schatten als Verlängerung des Filmbildes

Der Schatten als Stilmittel beschreibt nicht nur den dramatischen Zustand, oder die seelische Verfassung der Menschen, innerhalb der Szene, sondern ist auch ein entscheidendes Werkzeug für die bildliche Gestaltung. Durch den gezielten und gerichteten Einsatz von Schatten, lassen sich Stimmungen erzeugen und Räume erzählen- je nach Richtung, Intensität und Länge wird der Szene eine andere Stimmung beigemessen.⁶²

Durch den Einsatz der Schattengestaltung lassen sich auch Charaktere differenzieren. Hierbei werden vor allem die Männlichen Charaktere sehr hart, mit

⁶¹ Vgl. MEHNERT, Hilmer:a.a.O., S. 350

⁶² Vgl. MEHNERT, Hilmer:a.a.O., S. 349

hellen Lichtquellen aufgehellte, zur Unterstützung der männlichen Gesichtszüge, wohingegen die weiblichen Charaktere, sehr weiche Lichtquellen bekommen, was einen weichen Schattenverlauf zeigt.

„Dem Schatten kommt somit ein sowohl innerlich plastischer, als auch ästhetischer Aspekt zu, der sich in der inneren Spannung des Filmbildes definiert“⁶³

Um diese Spannungen zu erzeugen und das Bild in ein homogenes Ungleichgewicht zu bringen, wird vor allem sehr Silhouettig, mit hartem Gegenlicht gelehnt, was eine Verdunkelung der Bauten oder Charaktere zur Folge hat. Dadurch bekommen angestrahlte Objekte eine höhere Gewichtung.⁶⁴ Ein weiteres dramatisierendes Mittel, stellt das Wegnehmen des Lichtes, „*einen Schatten werfen*“ dar, da somit die Überlegenheit des Anderen zum Ausdruck gebracht wurde, wie im Film CITIZEN KANE von Orson Welles, in dem Kane seiner machthungrigen Stellung Ausdruck verleiht, da er sich vor seiner Frau aufbaute und ihr somit einen Halbschatten auf das Gesicht wirft.⁶⁵

Die Schattenbildung vor allem auf den Gesichtern, wirkt sich auf die innere Spannung der handelnden Figuren aus (...) Das Licht schafft es vertraute Formen spielerisch zu entstellen und weis durch Kontraste zu reizen“.⁶⁶

Wie im Film PSYCHO (1960) von Alfred Hitchcock, wird mit einer Jalousie ein Gitterartiger Schatten auf Marion und Sam geworfen, welcher die Gesichter so entstellt, dass dies als Anzeichen einer kommenden Katastrophe etabliert wird.⁶⁷



Abb.: 16“Psycho“

⁶³ MEHNERT, Hilmer: a.a.O., S. 349

⁶⁴ MIKUNDA, Christian: *Kino spüren- Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Universitätsverlag Wien 2002 S. 60

⁶⁵ MIKUNDA, Christian: a.a.O., S. 137

⁶⁶ MIKUNDA, Christian: a.a.O., S. 138

⁶⁷ Vgl. MIKUNDA, Christian: a.a.O., S. 139

5.3 Bedeutung des Schattens im Film

Ausgehend von den deutschen Stummfilmen des Expressionismus, hat das Schattenmotiv viele verschiedene Bedeutungen. Es gilt als ein Vorbote des Unheils und der Bedrohung.

Den Schatten dem Tot gleich zustellen fand seinen Ursprung in der Antike, wurde nun wieder in den expressionistischen Filmen verwendet und zu einem Code kodiert.⁶⁸

Der Schatten gilt als eine Vorahnung und übersinnliche Kraft des Schicksals, vor dem Niemand Zuflucht findet, sobald er einmal auf einem lastet, was in den Filmen *DAS KABINET DES DR CALIGARI* und *NOSFERATU* thematisiert wird. Vor allem in *NOSFERATU* wird das Unheil bringende Schattenmotiv angewandt, da der Schrecken in Form des Grafen allgegenwärtig und unausweichlich ist.⁶⁹

In der romantischen Erzählung gilt der Schatten als eine Seite der menschlichen Persönlichkeit, die im Unterbewusstsein stattfindet und als trügerisch und wirr definiert ist. Somit steht der Schatten klar dem Licht gegenüber, welches für das Bewusstsein und die Aufklärung der Menschheit steht.⁷⁰

5.4 Die Einflüsse des Expressionistischen Films

Der Expressionistische Filmstil gilt als einer der ersten und weitest entwickelten Stile der Beleuchtung. Aus diesem Genre formt sich in den 1920er Jahren eine neue Bewegung, die des Film Noir, auch bekannt als „*die schwarze Serie*“. Diese legt vermehrt Wert auf die Schattenthematik und deren Symbolcharakter als

⁶⁸ Vgl. STEINBAUER_GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 141

⁶⁹ Vgl. STEINBAUER_GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 146

⁷⁰ STEINBAUER_GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 149

Unheilsbringer. Der Tod ist ein ständiger Begleiter und etabliert sich im Film Noir zu einem kodierten Standardmotiv⁷¹

Da der Stil des Film Noir überwiegend in den vereinigten Staaten ausgeführt wird, hat die Benutzung des zentralen Schattenmotivs einen doppelten Effekt. Durch die Selbstaufgelegte Zensur in Hollywood, wird durch die Nutzung des Schattens die Gewaltausübung im Film zum einen dramatisiert und verschärft, zum Anderen wurde Sie aber auch so sterilisiert dass es die geltenden Rechte zu ließen.⁷²

Elsässer Thomas umschreibt mehrere Faktoren die einen grundlegenden Einfluss auf die Bildung des Film Noir zugrunde liegen.

Im Zuge des aufkommenden zweiten Weltkrieges und des Vorwurfs der entarteten Kunst und der Verfolgung durch das Deutsche Reich, sind sehr viele Regisseure und Kameralente in die Vereinigten Staaten ausgewandert und haben ihre Eindrücke und Impressionen und Art zu arbeiten mitgenommen. Die langen schweren Schatten die schon in der Weimarer Zeit eingesetzt wurden, kamen nun zum tragen und wurden für das diffuse Milieu des Untergrundes Etabliert. Das Bild des seelisch und geistig gebrochenen Mannes wurde übernommen, der sich in den Wirrungen des Lebens verirrt und versucht der Versuchungen zu widerstehen. Ein weiteres Motiv ist das Bild der Frau, die erstarkt und als reizvoller, eigensinniger, sehr weiblicher Charakter daherkommt.⁷³

Der Film Noir zeichnet sich durch eine sehr bewegte Kameraführung aus, die sich im Expressionistischen Film so noch nicht etabliert hat. Die Einstellungen sind gewagter, schief gestellt, ungewöhnlich quadriert. Man spricht davon, dass der Film Noir geschaffen wurde“ als die Kamera anfang zu rollen“⁷⁴

⁷¹ STEINBAUER_GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 142

⁷² STEINBAUER_GRÖTSCH, Barbara: a.a.O., S. 143

⁷³ Vgl. ELSÄSSER, Thomas: *A german Ancestry to Film noir? Film History and its imaginery*. In Iris. Nr 21.1996

⁷⁴ JUNG, Uli/SCHATZBERG, Walter: ein Drehbuch gegen die Caligari Legenden. Mayer S.132

6. Ausblick in die Neuzeit

Im Folgenden möchte ich einen Ausflug in die moderne beschreiben, wie sich das Filmbild und die Art des Lichtsetzens entwickelt haben. Dies wird an LARS VON TRIERS DOGVILLE veranschaulicht.

6.1 „Dogville“

Eine junge Frau Grace flüchtet sich vor Ihren Gangster Verfolgern, in eine Kleinstadt namens Dogville. Mit der Prämisse, dass Sie nur 14 Tage bleibe, wird Sie vom Gemeindevorsteher aufgenommen. Als Gegenleistung fordern die Dorfbewohner Graces Arbeitskraft- welche Diesen bald nicht mehr ausreicht, da sich heraus stellt das Grace eine Gesuchte Verurteilte ist. Aufgrund dessen häufen sich die Übergriffe und Beschimpfungen gegen Grace und das einst liebevolle Gemüt und wohlwollen schlägt in blanken Hass um.

Der Film DOGVILLE von LARS VON TRIER von 2003 beschreibt in vielerlei Hinsicht nicht das, was man zu sehen glaubt.

Vorab das wesentlichste, der Film spielt nicht in einer realen Welt, sondern auf einer riesigen Bühne, das Dorf Dogville wird nie richtig als Dorf gezeigt, da es bis auf ein paar Pfosten, Bänke, Betten und Fenster nur auf dem Boden aufgeklebt existiert. Einige Straßen und Gegenstände sind beschriftet, jedoch wirkt das Film/Bühnenbild eher abstrakt und minimalistisch.



Abb.: 17 „Dogville“ Bauten



Abb.: 18 „Dogville“ Stadt

Der komplette Film ist von der Hand gedreht, was das sonst starre Bühnengebilde etwas belebt, hinzukommen „reale“ Geräusche auf tonaler Ebene hinzu. Türen werden geschlagen, wo keine sind, Regen fällt wo keiner ist, Vögel zwitschern.⁷⁵

Der Film lebt von seinen Personen, die Einen schon nach wenigen Minuten in Ihren Bann ziehen, so dass man sich den Rest der Stadt vorstellt. Grace würde sagen: „Dogville ist eine bezaubernde Stadt, in mitten der dunklen Berge“.

In mitten dieser „fantastischen Welt“ stellt sich die Frage: Was passiert mit dem Licht?

Das Licht so stellt man schnell fest, hat keinerlei natürlichen Bezug zur realen Wirklichkeit. Es gibt Momente im Film, da wechselt die Tag- und Nachtzeit 5-mal pro Minute. Hierbei wird die „Stadt“ isoliert vom Rest der Bühne, welche nach außen hin schwarz abflacht.⁷⁶

Einzelne Gegenstände innerhalb der Häuser, werden gesondert geleuchtet und hervorgehoben, selbst Selbstleuchter wie Lampen geben kein Licht ab und werden nur hervorgehoben, wenn Sie für die jeweilige Szene für wichtig erscheinen. Die Dorfbewohner oder Protagonisten haben, sei es durch den Hintergrund bedingt, oder durch eine Lichtquelle die nie gezeigt wird, immer eine 2 Punkt, aber auch manchmal 3 Punkt Ausleuchtung.⁷⁷ Das garantiert ein perfektes *Figure Lighting*, freistellen eines Charakters gegenüber der Dekoration oder Hintergrunds.

⁷⁵ BLANK, Richard: a.a.O. , S. 208

⁷⁶ BLANK, Richard: a.a.O. , S. 209

⁷⁷ Ebda.



Abb.: 19 „Dogville“ Stadttreiben

Es gibt einen Moment im Film der Lichttechnisch sehr aufwendig und bezeichnend für die Stimmung des Filmes ist.

Grace arbeitet auch für einen Dorfbewohner der erblindet ist, dies Ihr jedoch gegenüber zu verheimlichen versucht. Es ist nachts und der alte Blinde Mann fängt an über Vergangenes zu reden. Auf die Frage was er vor seinem geistigen Auge sehe, antwortet er schlicht: „Hier gibt es nichts zu sehen“. Was die tatsächliche Wirklichkeit des Filmes zeigt, welche karg und schwach beleuchtet ist. Angetrieben von einem inneren Impuls reißt und zerrt Grace die einzigen Gardinen des Hauses auf. Schlagartig ändert sich die Farbgebung und Lichtgestaltung. Grace und der blinde Alte werden von einem goldgelben Lichtstrahl getroffen, wobei alles um Sie herum dunkel bleibt.



Abb.: 20 Grace öffnet den Vorhang



Abb.: 21 der Blinde erstrahlt

Der Blinde antwortet zunächst mit Begeisterung dann verhalten: „Die Aussicht ist überwältigend...Ja ich bin blind, lassen Sie mich alleine blind sein“.⁷⁸

Dieser Moment kommt sehr unerwartet, da man meint das komplette, spärlich eingerichtete Dorf gesehen zu haben.

Das komplette Dorf ist steht s isoliert von der „Außenwelt“ geleuchtet und steht frei für sich, sowohl Tags als auch Nachts. Lediglich Grace bekommt je nach Gemütslage oder Umstand eine eigene, eingefärbte Großaufnahme, während dessen der Hintergrund was entsättigt und schwarz- weiss dagegen erscheint.⁷⁹

Richard Blank schreibt hierzu:

„Zur Umwandlung der Abstraktion in eine Art Dekoration, die der Zuschauer in seiner Phantasie mitvollzieht, und dann gemalte Striche als Straßen und Häusergrenzen sieht, dient hin und wieder das alte Mittel der spannenden Handlung.“⁸⁰

Diese spannende Handlung die zwischenzeitlich über Graces, Verbleib und Leben entscheidet, hilft sich eine Welt aufzubauen, die nur durch das nötigste des Dorfes und das Licht getragen wird.

Nach Dreiviertel des Filmes bedient sich von Trier einem neuem Stilmittel, dem Nebel, der über Dogville aufzieht, als erster Vorbote. In Diesem, durch das Licht

⁷⁸ BLANK, Richard: a.a.O. , S. 210

⁷⁹ BLANK, Richard: a.a.O. , S. 210

⁸⁰ Ebda.

isoliert, gestehen sich der Autor Tom und Grace ihre Liebe zueinander. Der Beschluss zu fliehen wird gefasst, jedoch kommt ein Haftbefehl den beiden zuvor. Gegen Ende wird die Intensität des Lichtes zurück gefahren und steht s gegen einen dunklen Hintergrund gefilmt, was eine sehr gedrückte Stimmung zur Folge hat.

Bei der letzten Versammlung des Dorfes und des Urteils über Grace fängt es an zu schneien; hat man zuvor nur Regen und Donner hören können, wurde die Naturgewalt nun sichtbar.⁸¹

Zum Schluss erscheint Tom nur noch isoliert und alleine von den Anderen, er hat einen Doppelschatten. Er hat die Liebe zu Grace nur für seine eigenen Zwecke ausgenutzt und Sie zudem an die Gangster verraten- die nun kommen um Sie zu holen. Nach einem hitzigen Gespräch über Moral stellt sich heraus, dass Grace die Tochter des Gangsterbosses ist und sich nun ihre eigenen Sporen im Dienste der Familie verdienen müsse.

Ein isolierter Moment, Grace steht auf einem Fels, gegenüber eines roten Mondes und sinnt auf Rache an dem Dorf und wägt das für und wieder ab. Der Entschluss ist zunächst unklar, das Dorf liegt in einem eisigem blau da. Mit einem langen Schatten auf Dogville werfend, tritt Grace dem Dorf gegenüber, das Unheil nimmt seinen Lauf und Sie befiehlt die Dorfbewohner zu erschießen und die Stadt niederzubrennen. Alles ist eingetaucht in Feuerschein und Rauch. Das Einzige was sich aus dem schwarzen Boden erhebt ist die Zeichnung eines Hundes, der überlebt hat.⁸²

⁸¹ BLANK, Richard: a.a.O. , S. 212

⁸² BLANK, Richard: a.a.O. , S. 212

7. Fazit

Das Ziel der vorliegenden Bachelorarbeit war es, einen Einblick in die Entwicklung der filmischen Beleuchtung zu geben, die entstandenen Schwierigkeiten und Lösungsansätze aufzuzeigen, die schließlich ihre erste Entfaltung in der Bildung des Expressionismus fanden. Ein wichtiger Bestandteil der Arbeit bestand darin, den Übergang von der Nutzung des Sonnenlichtes und der Verwendung von Glasateliers bis hin zu reinen Nutzung von elektrifizierten Kunstlichtateliers aufzuzeigen. Es sei festgehalten dass die künstlerischen und gestalterischen Fähigkeiten, mit Licht zu leuchten, schon früh erkannt wurden, jedoch der technische Stand während der Anfänge des Filmes noch nicht gegeben war. Dadurch kam es zunächst zu starken Einschränkungen seitens der Filmemacher, wobei diese sich das Licht für ihre dramatischen Filme zu nutze machten, was die herausstehenden Filme NOSFERATU von Friedrich Wilhelm Murnau oder THE BIRTH OF A NATION von David Wark Griffith zeigt, da diese sowohl mit Sonnenlicht als auch mit elektrischem Licht, geleuchtet wurde.

Die in dieser Bachelorarbeit beschriebene Herangehensweise und Gestaltung der Lichtführung zeigen den großen Werdegang und Entwicklung, wie sich das Gespür für das Licht gewandelt und als fester Stil etabliert hat. Das Licht beschreibt sowohl die Funktion als Stimmungsträger, als auch als bildliches Gestaltungsmittel.

Die Arbeit beschränkt sich überwiegend auf die filmische Arbeit zur Zeit der Anfänge des Filmes bis in die 30er Jahre unter dem Bezug auf die Entwicklungen und Lebensumstände des Ersten Weltkrieges. Unter Berücksichtigung dessen war es wichtig die Schattensymbolik näher heraus zu arbeiten und Sie dem Licht gegenüber zu stellen.

Die in dieser Arbeit ausgearbeiteten Licht- und Schatten Verhältnisse, zeigen dass die künstlerische Lichtgestaltung steht's einen Gegenspieler brauchte, und diesen auch für ihr eigenes inneres plastisches Gleichgewicht benötigt.

„Hell und Dunkel gehen eine Symbiose ein- wenn das Eine nicht ist, kann das Andere nicht sein“.

Daraus resultiert dass im Expressionistischen Stummfilm sowohl das Licht , die Dunkelheit bestimmte, als auch umgekehrt, was Anhand des Beispiels von THE BIRTH OF A NATION eindrucksvoll gezeigt wird. Wobei der Aspekt und die Wirkung des Schattens dominierten und dem Expressionistischen Film somit einen dunkleren „Anstrich“ gaben. Der Anfangs thematisierte Low- Key fand flächendeckend Verwendung und gilt als Vertreter dieser Zeit.

Demgegenüber habe ich einen moderneren Film DOGVILLE von Lars von Trier gestellt, der die Weiterentwicklung und Zugrundelegung eben jener beschlossenen Richtlinien aufzeigt und reflektiert.

David Wark Griffith ebnete den Weg des modernen Erzählens von Filmen und steht für ein kontrastreiches homogenes Bild, der Parallelmontage und Cross-Cuttings und eines Bann brechenden Schnitts.

Was wichtig ist und ich beiden Filmemachern unterstelle, ist dass Sie Verantwortung tragen für die Bilder die Sie machten, denn: „Das Licht in den Bildern sagt etwas darüber, in welchem Licht die Welt steht, wie sie gesehen und abgebildet wird“.⁸³

Die Frage nach dem Pro und Kontra dieser filmischen Entwicklung des Schattens oder des Lichtes, wobei es unter dem kreativen Aspekt schwierig werden würde, auf einen gemeinsamen Nenner zu kommen, lässt sich so beantworten:

Jeder Film hat seine eigene Realität. Die Realität des Films ist das, was im Bild erscheint. Die Dunkelheit umgibt uns täglich, Sie ist ein Teil von uns, wie ein zweiter Körper. Solange es die Sonne geben wird, wird es einen Schatten geben. Die Dunkelheit ist eine Art Vorbote, welche dem Licht steht s gegenüber steht.

Nichts desto trotz lässt sich festhalten, dass es seit dem filmischen Expressionismus kein anderes Genre mehr gab, dass sich so intensiv mit der filmischen Beleuchtung auseinander setzte, und das Licht den seelischen Empfindungen der Menschen gleichgesetzt hat.

Ein weiterer zu thematisierender Punkt in dieser Arbeit hätte auch die Entwicklung der Lichtgestaltung in Anderen Ländern sein können, da diese Arbeit

⁸³ BLANK, Richard: a.a.O. , S. 14

sich zunehmend auf die eng verknüpfte Arbeit von Deutschland und den USA stützt.

Das Genre Expressionistischen Films, bestimmt durch die Nutzung des Schatten Motivs der 1920 er Jahre, ist wegweisend für kommende Stile und bietet bis heute eine allgemein etablierte Grundlage der filmischen Lichtführung „Quot erat demonstrandum“

8. Erklärung

Hiermit versichere ich, die eingereichte Bachelorarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Wörtlich oder inhaltlich verwendete Quellen wurden entsprechend den anerkannten Regeln wissenschaftlichen Arbeitens zitiert. Ich erkläre weiterhin, dass die vorliegende Arbeit noch nicht anderweitig als Bachelorarbeit eingereicht wurde.

Datum, Ort:

Unterschrift:

9. Literaturverzeichnis

- ARNHEIM, Rudolf: Kritiken und Aufsätze zum Film. Carl Hanser Verlag. Wien 1977
- BALÁZS, Béla: Schriften zum Film. Carl Hanser Verlag. München 1982
- BAXTER, Peter: On the history and ideology of film lightning. In: Screen 16/3/1975
- BLANK, Richard: Film& Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Lichts. Alexander Verlag Berlin 2009
- BORDWELL, David/Staiger, Janet: The Classical Hollywood cinema. New York 1985
- DUNKER, Joachim: „Die Chinesische Sonne scheint immer von unten“. TR-Verl.-Union. München 2004,
- EISNER, Lotte. :Die Dämonische Leinwand. Fischer-Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main 1980
- ELSÄSSER, Thomas: A german Ancestry to Film noir? Film History and its imaginery. In Iris. Nr 21.1996
- GANS, Thomas: Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film. Shaker Verlag. Achen 1999
- JUNG, Uli/SCHATZBERG, Walter: ein Drehbuch gegen die Caligari Legenden. Mayerverlag
- KÜHNEL, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse „ Die Zeichen des Films“. Universitätsverlag. Siegen 2005
- KAMP, Werner/RÜSEL, Manfred: Vom Umgang mit Film. Volk- und Wissen-Verlag Berlin 1994,
- KHOULOKI, Rayd: Der filmische Raum- Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Bertz und Fischer. Berlin 2007,
- KURTZ, Rudolf: Expressionismus und Film. Verlag Hans Rohr . Zürich 1965
- MEHNERT, Hilmer: Das Bild in Film und Fernsehen . Fotokinoverlag. Leipzig 1986
- MIKUNDA, Christian: Kino spüren- Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Universitätsverlag Wien 2002

- MONACO, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Rowohlt Verlag. Reinbek 1998, S. 198
- PRATER, Andreas: Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels. Franz Steiner Verlag. Stuttgart 1992
- SALT, Barry: Film Style and technology: history and analysis. Starword Verlag. London 1983
- SAMLOWSKI, Wolfgang/WULFF, Hans J.: Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts. Universitätsverlag. Weimar 2002
- SCHÖNE, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Gebrüder Mann. Berlin 1994
- SEEBER, Guido: Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Fakultätische Ausg. Der 1927 erschienen Erstauflage. Frankfurt 1979
- STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: Die lange Nacht der Schatten- Film noir und Filmexil. Bertz und Fischer. Berlin 2005
- TOEPLITZ, Jerzy: Geschichte des Films. 1895-1927. Henschel Verlag. Berlin, 1987
- ZGLINICKI, Friedrich.: Der Weg des Filmes. Rembrandt- Verlag. Berlin 1956

10. Abbildungsverzeichnis

Abb.: 1 Carravaggio mit Chiaroscuro Effekt	S.4
Abb.: 2 Film Noir Verfolgungsjagd	S.5
Abb.: 3 Blood Diamond Portrait	S.5
Abb.: 4 Kommandokapsel "Odyssey im Weltraum"	S.6
Abb.: 5 Schlafstätte "Odyssey im Weltraum"	S.6
Abb.: 6 Glasatelier im Johannestal	S.10
Abb.: 7 Selbstportrait Rembrandt	S.13
Abb.: 8 Portrait Morgan Freemann als Gott	S.17
Abb.: 9 Tasch and Taisen Silhouette	S.17
Abb.: 10 Caravaggio „St Jerome“	S.19
Abb.: 11 1943: Die Zauberflöte mit den Schauspielern Gusti Huber und Paul Hörbiger als Papagena und Papageno.	S.20
Abb.: 12 Im Schützengraben	S.23
Abb.: 13 Aufmarsch der Truppen	S.25
Abb.: 14 „Der Dritte Mann“ Flucht durch die Strassen	S.28
Abb.: 15 „Nosferatu“ Vorbote des Grauens	S.29
Abb.: 16 "Psycho" Marion und Sam	S.30
Abb.: 17 „Dogville“ Bauten	S.33
Abb.: 18 „Dogville“ Stadt	S.34
Abb.: 19 „Dogville“ Stadttreiben	S.35
Abb.: 20 Grace öffnet den Vorhang	S.35
Abb.: 21 der Blinde erstrahlt	S.36